

As Found: The Metamorphosis of the Everyday

On the Work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953-1956)¹

Dirk van den Heuvel



As Found, de metamorfose van het alledaagse

Over het werk van Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi en Alison en Peter Smithson (1953-1956)¹

Zo'n halve eeuw na de discussies over de wenselijke richting van de moderne architectuur en planning in het verwoeste, naoorlogse Europa, is binnen de architectuur een hernieuwde aandacht te bespeuren voor het alledaagse.² In de kritiek op moderne architectuur staat het alledaagse voor datgene wat buiten de modernisering zou vallen, de gang van het gewone, dagelijkse leven dat niet verzakelijkt is, de ruimte waarin families bestaan, en hechte, sociale groepen die eigen waarden delen en die door een verdergaande modernisering in het gedrang komen. In dit vertoog is het alledaagse niet een onschuldige, idyllische positie. Integendeel, het alledaagse figureert als het veld voor een, vaak onuitgesproken, (cultuur)politieke strijd. Wat als alledaags wordt gepresenteerd is meestal niet meer dan een beeld van wat het alledaagse zou kunnen of moeten zijn. Daarmee is het alledaagse in feite gereduceerd tot niet meer dan één van de mogelijke posities binnen de cycli van de (architectuur)modies die onze consumptie-maatschappij sturen, een 'identiteit' of *lifestyle*, inclusief bijbehorende moraal en waarden. De vraag is of het alledaagse zo eenvoudig te lokaliseren is, of het alledaagse bijvoorbeeld inderdaad tegenover onze cultuur van zowel verzakelijking en bureaucratie als spektakel staat, of dat zij daar nu juist mee verweven is.

Rondom die hernieuwde belangstelling speelt voor de architectonische discipline een vraag die relatief los staat van een mogelijk (cultuur)politiek programma dat de architectuur zou moeten accommoderen of representeren. Het gaat om een vraag die voorafgaat aan deze positie, namelijk de vraag naar de verhouding tussen de architectonische discipline, haar ontwerptechnieken en hetgeen onder het alledaagse wordt verstaan.

In de loop der jaren laat het werk van Alison en Peter Smithson een verschuivende positie zien ten aanzien van die vraag. In het navolgende ga ik met

name in op het idee van 'as found' en het New Brutalism, beide uit de vroege jaren vijftig van de vorige eeuw, zoals deze vorm kregen in de samenwerking tussen de Smithsons en de fotograaf Nigel Henderson en de beeldhouwer Eduardo Paolozzi. Zij ontmoetten elkaar in de Independent Group, een losse verzameling jonge kunstenaars, architecten en critici rondom het Londense Institute for Contemporary Arts.³ Met zijn vieren maakten zij in 1953 de tentoonstelling *Parallel of Life and Art* voor het ICA, een tentoonstelling die een bonte verzameling fotografische beelden liet zien uit de wetenschap (biologie, natuurkunde) en de kunsten (antiek en modern, ook architectuur). In 1956 maakten ze bovendien de installatie *Patio & Pavillon* in het kader van de tentoonstelling *This Is Tomorrow* in de

1

Deze tekst is het resultaat van een promotieonderzoek naar het werk van Alison en Peter Smithson en hun ideeën over wonen. Eerdere resultaten van dit onderzoek waren een themanummer van OASE gewijd aan de Smithsons: OASE, nr 51, 'Re-arrangements, A Smithsons Celebration', een coproductie met Max Risselada; en het artikel 'The Diagrams of Team 10' in: *Daidalos*, nr. 74, 'Diagrammania', 2000, pp. 40-51.

2

Het alledaagse wordt in de architectuurkritiek nog niet zo lang als een expliciete categorie gebruikt of gedefinieerd. Tot een paar jaar geleden waren de termen 'vernacular' en 'popular' nog het meest gemeengoed in de naoorlogse kritiek op de moderne architectuur en planning. Publicaties die het alledaagse nadrukkelijk behandelen zijn onder meer *Architecture of the Everyday* (1997) van Steven Harris en Deborah Berke, *Everyday Urbanism* (1999) van

Margaret Crawford en John Kaliski en 'The Everyday', een speciaal nummer van het Duitse tijdschrift *Daidalos* (nr. 75, 2000). Het alledaagse is via de sociologie geleidelijk deel geworden van het denken over de architectuur. Met name het werk van Henri Lefebvre en diens *Critique de la vie quotidienne* uit 1947 vormt op dit moment een belangrijk referentiepunt voor de architectuurkritiek. Behalve Lefebvre moet ook Michel de Certeau genoemd worden, met name zijn hoofdwerk *L'invention du quotidien*, deel 1, Arts de faire, Parijs, 1974.

3

Zie voor een geschiedenis van het ICA en de Independent Group: Anne Massey, *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester, 1995, en: David Robbins (red.), *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge/Londen, 1990.

A half century or so after discussions on the desirable direction of modern architecture and planning in devastated, post-war Europe, one can detect a renewed interest in the everyday within architectural discourse.² Within criticism of modern architecture, the everyday stands for those matters that fall outside modernisation: the course of ordinary, uncommercialised daily life; the space accommodating families as well as close-knit social groups that share common values and that risk being pushed aside as a result of even farther-reaching modernisation. In this discourse, the everyday is not an innocent, idyllic position. On the contrary, it acts as the field for an often unexpressed political (and cultural) struggle. That which is presented as everyday is usually no more than an image of what the everyday could or should be. Consequently, the everyday is reduced to only one of the possible positions within the cyclical (architecture) trends that steer our consumer society, an 'identity' or lifestyle complete with accompanying morals and values. The question is whether or not the everyday is so easy to pinpoint, whether or not the everyday does stand, for example, as a spectacle in opposition to our commercialised and bureaucratic culture. Or is it actually interwoven with this very culture?

Involved in this renewed interest is an issue of relevance to the architectonic discipline that is not directly related to the possible political (and cultural) programme which should be accommodated or represented by architecture. It is an issue that precedes this position, namely the question of the relations between the architectonic discipline, its design techniques and what is understood as the everyday.

Over the years, the work of Alison and Peter Smithson has demonstrated a shifting position with respect to this question. The following discussion focuses in particular on the 'as found' concept and on New Brutalism, both of which originated in the 1950s, and on how these matters took shape within collaborative efforts that included the Smithsons, the photographer Nigel Henderson and the sculptor Eduardo Paolozzi. They met one another within the Independent Group, an informal group of young artists, architects and critics associated with the London Institute of Contemporary Arts.³ In 1953 the four created the *Parallel of Life and Art* exhibition for the ICA, a show comprising a varied collection of photographic images from the worlds of science (biology and physics) and art (ancient and modern, including architecture). In 1956 they collaborated on

Patio & Pavilion, an installation made for the *This Is Tomorrow* exhibition held at the Whitechapel Art Gallery. In a certain sense, these two exhibitions, together with individual work done by each of the four, formed the basis of both New Brutalism and the 'as found' concept.⁴

The youthful members of the Independent Group assumed a critical position with respect to the founders of the ICA, and particularly to Herbert Read. Looking back at the Independent Group in 1990, Alison and Peter Smithson continued their campaign against Read and his writings.⁵ Read stood for the belief that timeless and eternal principles of beauty are embodied in the arts. The Independent Group, on the other hand, concentrated primarily on developments within the applied arts, within *design*, and not on the fine arts. Pre-war examples of modern art were discussed and analysed anew within the group. Members were especially interested in Dada and in what they called a 'non-Aristotelian' approach to the fine arts, an approach that recognised no hierarchy between 'high culture' and 'low culture'. They were not interested in absolute beauty; on the contrary, following the Surrealists, Duchamp and Schwitters, 'art' was found in street litter such as discarded bus tickets and cigarette packs, or in advertisements, and even

1

This essay is the result of doctoral research on the work of Alison and Peter Smithson and their ideas on inhabitation. Previous results of this research were a special issue of OASE, No. 51, 'Re-arrangements: A Smithsons Celebration', a co-production of the author and Max Risselada; and 'The Diagrams of Team 10', an article that appeared in *Daidalos*, No. 74, 'Diagrammania', 2000, pp. 40-51.

2

In architecture criticism, 'the everyday' was neither used nor defined as an explicit category until relatively recently. Only a few years ago, 'vernacular' and 'popular' were the terms still most generally accepted in the post-war criticism of modern architecture and planning. Publications that deal expressly with the everyday are, among others, *Architecture of the Everyday* (1997) by Steven Harris and Deborah Berke, *Everyday Urbanism* (1999) by Margaret Crawford and John Kaliski and 'The Everyday', a special issue of the German magazine *Daidalos* (No. 75, 2000). Thanks

to sociology, the everyday has gradually become part of the body of thought on architecture. At the moment, the work of Henri Lefebvre and his *Critique de la vie quotidienne* (1947) form a particularly important point of reference for architectural critique. Besides Lefebvre, mention should also be made of Michel de Certeau and his principal work, *The Practice of Everyday Life* (1980).

3

For more on the history of the ICA and the Independent Group, see Anne Massey, *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester, 1995; and David Robbins (ed.), *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge/London, 1990.

4

For this argumentation see: Irénée Scalbert, 'Parallel of Life and Art', in: *Daidalos*, No. 75, 'The Everyday', 2000, pp. 53-65.

5

Alison and Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', in: Robbins, *The Independent Group*, 1990.

Whitechapel Art Gallery. In zekere zin vormden deze twee tentoonstellingen, samen met het individuele werk van de vier, de basis van het New Brutalism en het idee van 'as found'.⁴

Ten opzichte van de oprichters van het ICA, en met name Herbert Read, namen de jonge leden van de Independent Group een kritische positie in. In een terugblik op de Independent Group uit 1990 ageren Alison en Peter Smithson nog tegen Read en zijn geschriften.⁵ Read stond voor de overtuiging dat in de kunsten tijdloze en eeuwige waarden van schoonheid worden belichaamd. De Independent Group richtte zich daarentegen met name op ontwikkelingen binnen de toegepaste kunsten, het *design*, en niet op de beeldende kunsten. In de groep werden de vooroorlogse voorbeelden van de moderne kunsten opnieuw bediscussieerd en geanalyseerd. De leden waren met name geïnteresseerd in Dada en wat zij noemden een 'niet-Aristoteliaanse' benadering van de beeldende kunsten, een benadering die geen hiërarchie tussen een *high culture* en een *low culture* kende. Zij waren niet geïnteresseerd in absolute schoonheid, integendeel, 'kunst' werd in navolging van de Surrealisten, Duchamp en Schwitters gevonden in afval op straat als weggegooid buskaartjes en sigarettenpakjes of in advertenties, mode en auto's. Met deze actualisering van het Surrealisme en Dada legt de Independent Group in feite de theoretische basis voor de Pop Art van de jaren zestig en later.

In de verschillende geschiedschrijvingen over het alledaagse, en speciaal die over de verhouding tussen het alledaagse en het moderne, wordt de Independent Group gewoonlijk als het begin van de Pop Art gemarkeerd. Pop Art wordt daarbij ruim gedefinieerd als de verzameling van kunstuitingen die de *low culture* van de naoorlogse, opkomende consumptiemaatschappij in de *high brow*-wereld van de kunsten introduceert. Sciencefictionromans, stripverhalen, advertenties en eigentijds design – van auto's tot en met het moderne huishouden – vormen een belangrijke inspiratie voor deze democratiserende omkering van waarden binnen de beeldende kunsten. Ook de overzichtstentoonstelling *Les Années Pop, 1956-1968*, die in 2001 te zien was in het Parijse Centre Pompidou, legt het begin van de Pop Art bij de Independent Group en de tentoonstelling *This Is Tomorrow* van 1956.⁶

This Is Tomorrow was overigens feitelijk geen activiteit van de Independent Group. Slechts twaalf van de 36 deelnemers waren daadwerkelijk IG-leden. Twaalf groepen bestaande uit een architect, een schilder en een beeldhouwer maakten elk een installatie. In de geschiedschrijving van de Pop Art krijgen met name de

groepen 2 en 6 de volle aandacht: groep 2 bestond uit Richard Hamilton, John McHale en John Voelcker en groep 6 uit Henderson, Paolozzi en de Smithsons. *This Is Tomorrow* markeert in de conventionele geschiedschrijving van de Pop Art ook twee van de belangrijkste iconen van de door de geschiedschrijving geconstrueerde 'geboorte' van de Pop Art: ten eerste Hamiltons collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* – slechts 26 x 25 cm groot, en overigens niet te zien op de tentoonstelling zelf, maar gebruikt voor de zwartwitposter van de tentoonstelling – en *Robbie the Robot*, uit de sci-fi-film *The Forbidden Planet*, die de tentoonstelling opende.

Design-historica Anne Massey benadrukt in haar studie *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59* dat een uitsluitende pop-interpretatie tekort doet aan de bezigheden van de individuele groepsleden en voorbijgaat aan de Britse, naoorlogse situatie waarin de Independent Group haar eigen richting zocht – een situatie die werd gekenmerkt door een herlevend nationalisme, een neoromantische tendens in de beeldende kunsten en een pittoresk modernisme naar Zweedse voorbeelden in de architectuur, het zogenaamde New Empiricism dat door de *Architectural Review* werd gepropageerd. Massey stelt ook nadrukkelijk dat *This Is Tomorrow* zich richtte op *design* en niet op de beeldende kunsten. Ze stelt dat het begrip Pop Art in de cultuurkritiek uiteindelijk een andere betekenis krijgt dan hetgeen de verschillende IG-leden en deelnemers aan *This Is Tomorrow* voor ogen stond, zoals bijvoorbeeld Richard Hamilton. Hamilton was degene die als eerste een precieze omschrijving geeft van het begrip Pop Art in een brief aan Alison en Peter Smithson. Het inmiddels beroemde citaat luidt:

Pop Art is:
 Popular (designed for a mass audience)
 Transient (short term solutions)
 Expendable (easily forgettable)
 Low Cost
 Mass Produced
 Young (aimed at Youth)
 Witty
 Sexy
 Gimmicky
 Glamorous
 Big Business⁷

4

Dit argument is te vinden in: Irénée Scalbert, 'Parallel of Life and Art', in: *Daidalos*, nr. 75, 'The Everyday', 2000, pp. 53-65.

5

Alison en Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', in:

Robbins, *The Independent Group*, 1990.

6

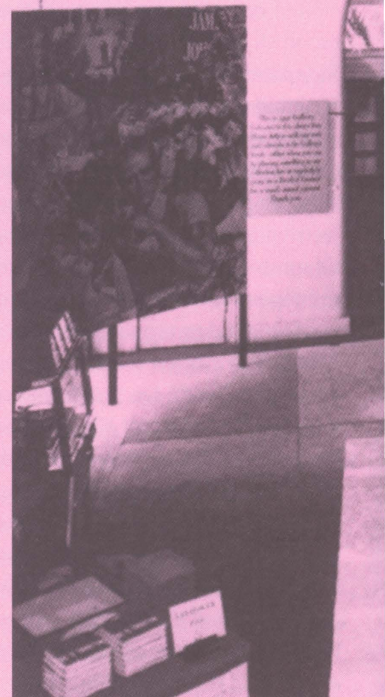
Mark Francis (red.), *Les Années Pop 1956-1968*, Parijs, 2001.

7

Richard Hamilton, 'Letter to



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956 (collage 26 x 25 cm)

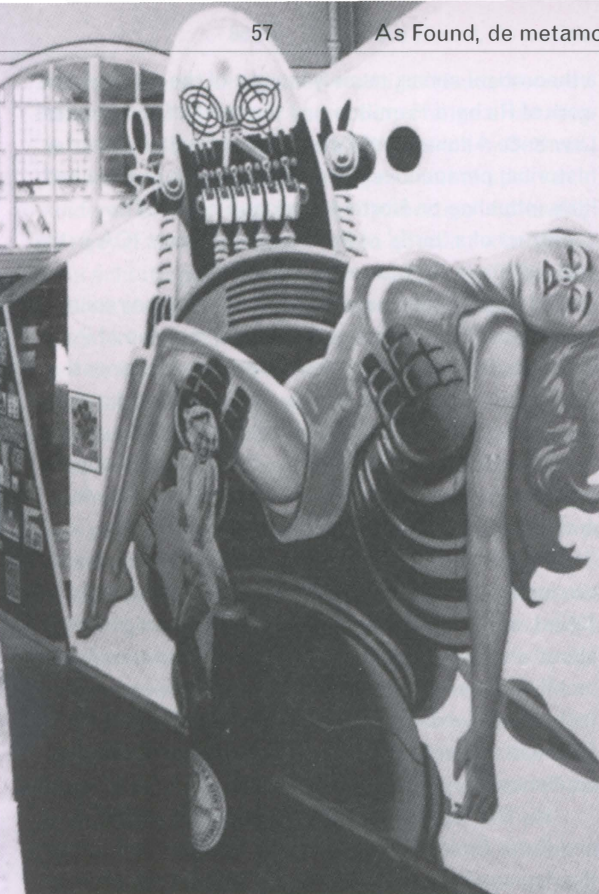


Installation by Richard Hamilton, John McHale and John Voelcker for the exhibition *This Is Tomorrow*, 1956, showing Robbie the Robot from the film *The Forbidden Planet*

fashion and car design. In its efforts to contemporise Surrealism and Dada, the Independent Group effectively created the theoretical basis for the Pop Art of the 1960s and later.

In various historiographies on the everyday, and especially on the relationship between the everyday and the modern, the Independent Group is generally indicated as the beginning of Pop Art. In so doing, the authors define Pop Art as the collection of art-practices that introduces the low culture of the rising, post-war consumer society into the highbrow world of fine art. Science-fiction novels, comic strips, advertisements and contemporary design – from cars to modern housekeeping – form an important source of inspiration for this democratising reversal of values within the fine arts. *Les Années Pop, 1956-1968*, a retrospective held at the Centre Pompidou in Paris in 2001, also traces the origins of Pop Art to the Independent Group and the *This Is Tomorrow* exhibition of 1956.⁶

This Is Tomorrow was not an Independent Group project, in fact. Only twelve of the 36 participants were actually members of the IG. Twelve groups – each consisting of an architect, a painter and a sculptor – contributed the same number of installations. The historiography of Pop Art pays the most attention to groups 2 and 6: the former included Richard Hamilton, John McHale and John Voelcker; and the latter Henderson, Paolozzi and the Smithsons. In the conventional historiography of Pop Art, *This Is Tomorrow* is also associated with two of the main icons of the 'birth' of Pop Art, as hypothesised by this body of literature itself: Hamilton's collage, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* – only 26 x 25 cm in size and not displayed at the show itself but used for the black-and-white poster announcing the exhibition – and *Robbie the Robot*, a figure from the sci-fi-film *The Forbidden Planet*, who opened the exhibition.



Installatie van Richard Hamilton, John McHale en John Voelcker voor de tentoonstelling *This is Tomorrow*, 1956, met onder meer een afbeelding van Robby the Robot uit de film *Forbidden Planet*

Massey concludeert na herlezing van de volledige brief: 'Hamilton bedoelde met Pop Art de visuele cultuur van de massa, en niet schilderen.'⁸

Desalniettemin zal vanaf de jaren zestig het begrip Pop Art vooral geassocieerd worden met het schilderwerk van de Noord-Amerikanen Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol en Robert Rauschenberg. Sindsdien is Pop Art – ook in het huidige gebruik van het begrip – een zaak van de beeldende kunsten, precies in strijd met de ideeën van de veronderstelde grondleggers van de Pop Art, de jonge Londenaren van de Independent Group, en bovendien in strijd met het idee van een democratiserende omkering van waarden. Door de kern van de Pop Art te associëren met de beeldende kunsten en niet met design, of toegepaste kunsten, bevestigt de cultuurkritiek de hiërarchische dominantie van de beeldende kunsten ten opzichte van de toegepaste kunsten.

De inkapseling van de Independent Group in de Pop-historiografie door de kritiek is hardnekkig, zoals

de Parijse tentoonstelling *Les Années Pop* laat zien. Deels is deze inkapseling terecht, maar dan vooral in theoretische zin, met name met het oog op de geschriften en het werk van Richard Hamilton en de teksten van IG-leden Lawrence Alloway en Peter Reyner Banham. Historisch gezien is van een mogelijke invloed van IG-leden op de Noord-Amerikaanse Pop Art niet veel gebleken. De constructie van een 'geboorte' van de Pop Art in het Londense ICA in de vroege jaren vijftig is in die zin discutabel.

Voor de Smithsons zijn deze historiografische haarkloverijen irrelevant. Voor hen is het idee van Pop Art ver verwijderd van hun eigen ervaringen binnen de Independent Group, ook al schreven ze zelf verschillende artikelen waarin het idee van een *expendable* esthetiek – volgens Massey de belangrijkste uitkomst van de IG-discussies – verder wordt uitgewerkt voor de architectuur en stedenbouw. Voor de Smithsons geldt dat hun interesse in de uitingen en producten van de (in de jaren vijftig nog aanstaande) consumptiecultuur vooral wordt gevoed door hun interesse in wat de toekomstige alledaagsheid zou uitmaken, waaronder mobiliteit en de nieuwe productietechnieken, die in het dagelijks leven van de mensen een nieuw (huishoudelijk) gebruik en bijpassende gebruiksvoorwerpen zouden voortbrengen.⁹

In 'The "As Found" and the "Found"' nemen Alison en Peter Smithson (opnieuw) afstand van een pop-interpretatie van hun werk. Ze gaan vooral in op het idee van een 'as found'-esthetiek en de relatie met het alledaagse. De introductie van het alledaagse, of zoals zij zeggen 'the ordinary', komt simpelweg voort uit een openstaan voor en een herkenning van hetgeen zij in hun directe omgeving aantreffen.¹⁰ Alison en Peter Smithson schrijven: 'In de architectuur was de "as found"-esthetiek iets wat we dachten te benoemen in

Peter and Alison Smithson', January 16, 1957, in: Richard Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, Londen, 1982. Pikant genoeg meldt Peter Smithson in een interview met Beatriz Colomina dat deze brief nooit is aangekomen, maar wel altijd verschijnt in de beschouwingen over de Independent Group en Pop Art: Beatriz Colomina, 'Friends of the Future. A Conversation with Peter Smithson', in: *October*, nr. 94, herfst 2000, pp. 3-30.

8

Massey, *The Independent Group*, 1995, p. 118.

9

Zie voor een bundeling van een aantal van deze artikelen: Alison en Peter Smithson, *Ordinariness*

and Light. *Urban Theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70*, Cambridge, 1970.

10

Het verschil tussen een 'aliedaagsheid' die simpelweg voortkomt uit het gebruikmaken van hetgeen aanwezig is in de eigen omgeving, en de 'aliedaagsheid' van de Pop Art die voortkomt uit een zelfbewust toepassen in de (schilder)kunst van reproductietechnieken uit de populaire media als stripverhalen en reclames, vinden we ook in de schilderkunst zelf; zie bijvoorbeeld David Hockney in zijn autobiografie over zijn 'Tea Paintings': Niko Stangos (red.), *David Hockney by David Hockney*, Londen, 1976, p. 64.

In her study on *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*, design historian Anne Massey emphasises that a purely pop interpretation fails to recognise the activities of the individual members of the Independent Group and disregards the British post-war situation within which the group sought its own direction – a situation characterised by resurgent nationalism, a neo-romantic trend in the fine arts and a picturesque modernism based on Swedish examples of architecture, the so-called New Empiricism propagated by the *Architectural Review*. Massey adamantly states that *This Is Tomorrow* was aimed at *design* and not at fine art. She argues that ultimately, within the realm of cultural criticism, the term 'Pop Art' has a different meaning than what various IG members and contributors to *This Is Tomorrow* had in mind. She mentions Richard Hamilton, for example, who was the first to offer an exact definition of the term in a letter to Alison and Peter Smithson. Now a well-known quotation, his words were:

Pop Art is:
 Popular (designed for a mass audience)
 Transient (short term solutions)
 Expendable (easily forgettable)
 Low Cost
 Mass Produced
 Young (aimed at Youth)
 Witty
 Sexy
 Gimmicky
 Glamorous
 Big Business⁷

After rereading the entire letter, Massey concludes: 'Hamilton meant visual mass culture by the term Pop Art, and not painting.'⁸ Nevertheless, from the 1960s on, the term 'Pop Art' was to be associated primarily with the paintings of North American artists Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol and Robert Rauschenberg. From that time forth Pop Art – even in the current usage of the term – has been a concern of the fine arts, contrary to the ideas of the alleged inaugurators of Pop Art, the young Londoners of the Independent Group, and, moreover, at odds with the idea of a democratising reversal of values. By associating the core of Pop Art with the fine arts rather than with applied art or design, cultural criticism confirms the hierarchical dominance of fine art over applied art.

The critics' encapsulation of the Independent Group within the historiography of Pop is tenacious, as affirmed by the Parisian exhibition *Les Années Pop*. This encapsulation is partially correct, but primarily in

a theoretical sense, namely in view of the writings and work of Richard Hamilton and the texts of IG members Lawrence Alloway and Peter Reyner Banham. From a historical perspective, IG members seem to have had little influence on North American Pop Art. The construct of a 'birth' of Pop Art at London's ICA in the early 1950s is, in this sense, debatable.

To the Smithsons such historiographic hairsplitting is irrelevant. From their point of view, the idea of Pop Art is far removed from their personal experiences within the Independent Group, although they did write several articles that further developed the idea of an 'expendable' aesthetic – an idea that Massey finds the most important outcome of the IG discussions – for architecture and urban design. Important to the Smithsons was their interest in the expressions and products of a consumer culture (still nonexistent in the 1950s), an interest mainly nourished by their curiosity about what would constitute ordinariness in the future: mobility, for example, and new manufacturing techniques, which would bring to daily life new (domestic) practices and corresponding utensils and appliances.⁹

In 'The "As Found" and the "Found"', Alison and Peter Smithson (once again) disassociate themselves from a pop interpretation of their work. They focus chiefly on the idea of an 'as found' aesthetic and the relationship with the everyday. The introduction of the everyday arises quite simply from being open to and recognising what they encounter in their immediate environment.¹⁰ Alison and Peter Smithson write: 'In architecture, the "as found" aesthetic was something we thought we named in the early 1950s when we first knew Nigel Henderson and saw in his photographs a perceptive recognition of the

7

Richard Hamilton, 'Letter to Peter and Alison Smithson', January 16, 1957, in: Richard Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, London, 1982. Interestingly enough, in an interview with Beatriz Colomina, Peter Smithson reports that this letter never arrived, even though it always appears in accounts of the Independent Group and Pop Art: Beatriz Colomina, 'Friends of the Future. A Conversation with Peter Smithson', in: *October*, No. 94, fall 2000, pp. 3-30.

8

Massey, *The Independent Group*, 1995, p.118.

9

For a compilation of several of these articles, see Alison and Peter Smithson, *Ordinariness*

and Light. Urban Theories 1952-60, and their application in a building project 1963-70, Cambridge, 1970.

10

The difference between the 'everyday(ness)' that simply emerges from the use of that which exists in one's personal environment and the 'everyday(ness)' of Pop Art, which emerges when an artist consciously applies to his work the reproduction techniques used in popular media, such as comic strips and advertisements, is a difference also found within the art of painting itself. See, for example, David Hockney, who discusses his 'Tea Paintings' in his autobiography: Niko Stangos (ed.), *David Hockney by David Hockney*, London, 1976, p. 64.

de vroege jaren vijftig, toen we Nigel Henderson net kenden en in zijn foto's een scherpzinnige erkenning zagen van de werkelijkheid rond zijn huis in Bethnal Green: de grafische aanduidingen van het spel van kinderen op de stoep; een "gelijksoortige" herhaling in het geval van deuren die worden gebruikt voor tijdelijke schuttingen; de dingen in het puin van gebombardeerde plekken, zoals de oude schoen, bergen spijkers, fragmenten van jute of gaas, enzovoort. Toen we ons zelf de opdracht gaven om in de vroege jaren vijftig de architectuur opnieuw te overdenken, bedoelden we met "as found" niet alleen aangrenzende gebouwen, maar al die tekens die op een plek dragers van herinneringen vormen en die moeten worden gelezen vanuit een poging te begrijpen hoe het bestaande gebouwde weefsel was ontstaan zoals het nu bestond. [...] Op deze manier betekende "as found" een nieuwe manier om het gewone te zien, een openstaan voor de manier waarop prozaïsche "dingen" onze scheppende bezigheden van een nieuwe impuls konden voorzien.¹¹

Over het om je heen kijken, het gebruikmaken van wat je in je directe omgeving aantreft, zoals bijvoorbeeld Paolozzi bladerend door populaire tijdschriften, pulpliteratuur en advertenties, maar vooral zoals Henderson met zijn camera op zak door de straten van Bethnal Green liep, het zoeken en herkennen van dingen die je kunt gebruiken, zeggen Alison en Peter Smithson: 'Beschouwd vanuit de late jaren tachtig: "as found", de kunst die bestaat uit het oprapen, omkeren en bij elkaar leggen [...] en "found", de kunst die bestaat uit het proces en het oplettende oog [...].'¹² Een compactere omschrijving van het 'as found / found'-principe is haast niet voorstelbaar.

Deze omschrijving uit 1990 is een principieel andere dan de omschrijving van 'as found' zoals Peter Reyner Banham die zou gebruiken in zijn schoolmakende essay 'The New Brutalism' uit 1955.¹³ In zijn definiëring van het New Brutalism ziet Banham de 'as found'-esthetiek niet als de uitkomst van een proces, maar als een 'concept of Image', dat afscheid neemt van het abstracte idee van schoonheid als nastrevenswaardig doel in de architectuur en de beeldende kunsten. Dat nieuwe 'concept of Image' van het New Brutalism is 'anti-kunst' en 'anti-schoonheid'. Banham stelt: 'Wat een "New Brutalist" ontroert is het ding zelf, in zijn totaliteit, en in de breedste zin van zijn menselijke betrekkingen.'

Volgens Banham is een 'locus classicus' van het New Brutalism de eerdergenoemde tentoonstelling *Parallel of Life and Art*. Banham ziet in de tentoonstelling een 'deliberate flouting of the traditional concepts

of photographic beauty' die getuigt van een uitgesproken anti-academisme. Voor Banham ligt echter de belangrijkste verdienste van *Parallel of Life and Art* op het gebied van vernieuwing van compositorische technieken. *Parallel of Life and Art* was in Banhams ogen een oefening in het scheppen van een 'coherent visual image by non-formal means'.

In zijn beschrijving en waardering van *Parallel of Life and Art* legt Banham de nadruk op 'image' en de nieuwe manier waarop een samenhangend beeld wordt gecreëerd. Het aspect van het proces dat de Smithsons benadrukken in hun omschrijving van het idee van 'as found' blijft geheel buiten beschouwing, terwijl dat voor de totstandkoming van de tentoonstelling uit 1953 van doorslaggevend belang was. Alisons en Peters woorden 'the picking up, turning over and putting with' ('het oprapen, omkeren en bij elkaar leggen') zijn bij uitstek van toepassing op de wijze waarop zij samen met Nigel Henderson en Eduardo Paolozzi de beelden van de tentoonstelling samenstelden. Die methode van 'picking up, turning over and putting with' staat overigens niet los van het feit dat de tentoonstelling het resultaat is van gemeenschappelijk werk, een feit dat ook voortdurend in het achterhoofd moet worden gehouden als het gaat om het werk van de Smithsons zelf.

In haar biografie van Nigel Henderson gaat Victoria Walsh in op de totstandkoming van *Parallel of Life and Art*. Ze haalt Hendersons openingstekst voor de tentoonstelling uitvoerig aan. In die tekst wordt duidelijk hoe het viertal te werk ging en hoe Alisons en Peters 'picking up, turning over and putting with' in de woorden van Henderson leidt tot een gemeenschappelijke 'working aesthetic': 'We waren al een tijdje geïnteresseerd in het uitwisselen van beelden uit onze eigen privé-"musées imaginaires". Wellicht herinnert u zich dat dit de term is waarmee André Malraux het bijebrengen van fotografisch materiaal in gedrukte vorm omschrijft, verzameld vanuit verschillende plekken in tijd en plaats, en die het creatieve werk vertegenwoordigen van kunstenaars van alle tijden en beschavingen. In ons geval echter, reikte de inhoud van deze musea verder dan het normale begrip van kunst, en bevatte het foto's die gemaakt zijn voor technische doeleinden. [...] We merkten vaak dat deze uitwisseling resulteerde in een bevestiging van onze voor-

11

Alison en Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990. Tenzij anders vermeld zijn de citaten eigen vertalingen van de auteur van dit artikel.

12

Ibidem.

13

Peter Reyner Banham, 'The New Brutalism', in: *The Architectural Review*, nr. 118, december 1955, pp. 354-361.

actuality around his house in Bethnal Green: children's pavement play-graphics; repetition of "kind" in doors used as site hoardings; the items in the detritus on bombed sites, such as the old boot, heaps of nails, fragments of sack or mesh and so on. Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s we meant by the "as found" not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was. . . . Thus the "as found" was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic "things" could re-energise our inventive activity.¹¹

On the subject of combing the immediate surroundings and using what is found – such as Paolozzi, for example, leafing through popular magazines, pulp literature and ads, or, even better, Henderson walking the streets of Bethnal Green with a camera in his pocket – of seeking out and recognising things that are usable, Alison and Peter Smithson say: 'Seen from the Late 1980s: The "as found", where the art is in the picking up, turning over and putting with . . . and the "found", where the art is in the process and the watchful eye . . .'¹² A more compact definition of the 'as found/found' principle is hardly conceivable.

This 1990 description is fundamentally different from the 'as found' definition that Peter Reyner Banham uses in 'The New Brutalism', his trendsetting essay of 1955.¹³ In his definition of New Brutalism, Banham sees the 'as found' aesthetic not as the outcome of a process but as a 'concept of Image' [sic], which takes leave of the abstract idea of beauty as an objective worthy of pursuit in either architecture or fine art. This New Brutalist 'concept of Image' is 'anti-art' and 'anti-beauty'. In Banham's words: 'What moves a New Brutalist is the thing itself, in its totality, and with all its overtones of human association.'

According to Banham, a 'locus classicus' of New Brutalism is the earlier-mentioned *Parallel of Life and Art* exhibition. In this show, Banham sees a 'deliberate flouting of the traditional concepts of photographic beauty', which illustrates an unmitigated anti-academicism. In Banham's eyes, however, the main virtue of *Parallel of Life and Art* is in the area of renewing compositional techniques. Banham views *Parallel of Life and Art* as an exercise in the creation of a 'coherent visual image by non-formal means'.

In his depiction and appreciation of *Parallel of Life and Art*, Banham puts the emphasis on 'image' and on

the new way in which a coherent image is created. The aspect of the process that the Smithsons accentuate in their description of the 'as found' concept is completely ignored, whereas this aspect is of overriding importance regarding the realisation of the 1953 exhibition. Alison and Peter's words – 'the picking up, turning over and putting with' – apply as do no others to the way in which they, together with Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi, selected images for the exhibition. For that matter, this method of 'picking up, turning over and putting with' is not unrelated to the fact that the exhibition is the result of collaborative work, a fact that should be kept in mind at all times when discussing the work of the Smithsons.

In her biography of Nigel Henderson, Victoria Walsh discusses the realisation of *Parallel of Life and Art*. She cites at some length Henderson's opening remarks for the exhibition. The quotation clarifies how the foursome went to work and how Alison and Peter's 'picking up, turning over and putting with' led, in Henderson's words, to 'a common working aesthetic': 'We had for some time been interested in exchanging images from our own private "imaginary museums". You will remember that this is the way in which André Malraux discusses the assemblage of photographic material in printed form, gathered together from many points scattered in space and time, and representing the creative work of artists of all ages and civilizations. In our own case, however, the contents of these museums extended beyond the normal terms of art, to include photographs produced for technical purposes. We often found that this exchange resulted in confirmation of our beliefs that we had happened upon something significant, that others too responded in the same way to the visual impact of a particular image. Up to a point, that is, we found that we had a common working aesthetic, although we could none of us formulate a verbal basis for it. Eventually, we decided to pool the material we already had and to continue to collect more in an attempt to elucidate what we had in common and the nature of the material moving us. At this point certain groupings began to declare themselves . . . these terms . . . then began to play back on our selection and condition the choice of further images.'¹⁴

11

Alison and Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990. *Review*, No. 118, December 1955, pp. 354-361.

12

Ibid.

13

Peter Reyner Banham, 'The New Brutalism', in: *The Architectural* *Review*, No. 118, December 1955, pp. 354-361.

14

Manuscript from the Henderson collection, Tate Archive, quoted in: Victoria Walsh, *Nigel Henderson. Parallel of Life and Art*, London, 2001, p. 92.

onderstelling dat we iets van betekenis tegen waren gekomen, dat ook anderen op eenzelfde manier op de visuele impact van een specifiek beeld reageerden. We ontdekten dat we in ieder geval tot op zekere hoogte een gemeenschappelijke werkethiek hadden, ook al kon geen van ons een basis ervoor onder woorden brengen. Na verloop van tijd besloten we om het materiaal dat we al hadden bij elkaar te leggen en meer te verzamelen om te laten zien wat we precies deelden en wat de aard was van het materiaal dat ons fascineerde. Op dat moment begonnen sommige clusters zich te manifesteren [...], deze begrippen [...] begonnen vervolgens weer in te werken op onze selectie en de keuze van volgende beelden te beïnvloeden.¹⁴

Een tweede citaat in Walsh' biografie geeft nog preciezer aan hoe het 'as found'-procédé van 'picking up, turning over and putting with' werkt. Het geeft ook meteen de surrealistische oorsprong van de 'as found'-werkwijze aan. Hendersons persoonlijke aantekeningen citerend, schrijft Walsh: 'De kans om op de juiste tijd op de juiste plek aanwezig te zijn om op film die momenten te betrappen die in overeenstemming met de tijd zijn en daarbuiten staan, omschreef Henderson expliciet via de filosofie en het vocabulaire van het Surrealisme: "'Toeval' – alsjeblijft tussen aanhalingstekens geplaatst. Toeval de subtiele souffleur in de coulissen van het onbewuste – geen vriend voor de ONVERSCHROKKENE – de bruuft zelfverzekerde of toch? De VISUELE INGENIEUR. Toeval de grote verneideraar [...] om het SELECTIEVETOEVAl te waarderen moet het functioneren als het objet trouvé – een toevallige verzameling van 'gevonden' fenomenen die een orde naar voren brengen die je idealiter wenste te vinden, te scheppen uit het niets. Het is een kwestie van HERKENNING.'"¹⁵

'Found' is verbonden met 'selectie' en 'herkenning', en heeft als oogmerk het naar voren brengen van een 'ordering, idealiter geschapen uit het niets'. De Smithsons en hun companen herkenden met name in het werk van de Noord-Amerikaanse schilder Jackson Pollock een werkwijze die het 'selective accident' gebruikte om tot een 'ordering uit het niets' te komen. In de tentoonstelling *Parallel of Life and Art* hing dan ook één foto van Jackson Pollock die aan het werk is, druk bezig met zijn 'action-painting'. Alison en Peter Smithson zeggen over de werkwijze van Pollock: 'Het beeld werd ontdekt in het maakproces van het werk. Het was niet vooraf bedacht, maar er werd naar gezocht als een verschijnsel in het proces.'¹⁶

Voor de Smithsons gaat dit een stap verder dan het procédé dat achter het surrealistische *objet trouvé* ligt.

De betekenis van het *objet trouvé* bestaat eruit dat het object en zijn betekenis een transformatie ondergaan door het in een andere context te plaatsen, zoals het beroemde, museaal gemaakte urinoir van Duchamp. Pollock construeert een geheel ander object, niet een materieel ding, maar een proces, zoals de Smithsons zeggen: '[...] in de schilderkunst van het "gevonden beeld" ["found-image"] ontbreekt het eerst-voor-de-geest-halen, behalve in die zin dat het proces zelf vooraf wordt bedacht'.¹⁷

Vanuit de vraag naar een nieuwe compositietechniek, hoe a-formeel of anti-academisch ook, is doorslaggevend wat voor 'ordering idealiter ontwikkeld wordt uit het niets' en wat voor 'selectie' en 'herkenning' een rol spelen in het proces. Dit is precies het punt waarop de verschillende interpretaties en geschiedschrijvingen uiteenlopen. Naast de 'pop'-interpretatie is de laatste jaren een reeks publicaties verschenen die enerzijds de relatie leggen met de vooroorlogse avant-garde en de Parijse kunstwereld van direct na de oorlog en anderzijds de naoorlogse condities in Groot-Brittannië zelf. De publicaties van Anne Massey en Victoria Walsh zijn hier exemplarisch voor. Massey en Walsh demonstreren eveneens dat de individuele oorlogservaringen op de achtergrond nadrukkelijk aanwezig zijn bij de selectie van onderwerpen en beeldmateriaal, het moment van 'herkenning'. Alison Smithson bijvoorbeeld verzamelde gedurende de oorlog, haar late jeugd jaren, advertenties uit de tijdschriften *Ladies' Home Journal* en *Woman's Home Companion*. Zij had geen cultuurtheoretische analyse vooraf nodig om geïnteresseerd te zijn in het advertentiemedium. Het is precies andersom, de analyses die gemaakt werden in de Independent-Group-discussies sloten aan bij haar persoonlijke fascinatie en ervaring.¹⁸

Wat betreft de nieuwe compositietechniek, het idee van het 'as found' en het laten verschijnen van een nieuwe of onvermoede 'orde' achter de visuele verschijning van de werkelijkheid, is een derde aspect van belang, dat te maken heeft met de relatie tussen de werken van Henderson, Paolozzi en de Smithsons en de toeschouwer/lezer/gebruiker ervan.

14

Manuscript uit de Henderson-collectie, Tate-archief; aangehaald in: Victoria Walsh, *Nigel Henderson. Parallel of Life and Art*, Londen, 2001, p. 92.

15

Ibidem, p. 53.

16

Alison en Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990.

17

Ibidem.

18

Zie ook het interview van Beatriz Colomina met Peter Smithson, 'Friends of the Future', 2000, p. 11, zie noot 7.

A second quotation in Walsh's biography states even more precisely how the 'as found' process of 'picking up, turning over and putting with' works. At the same time, it indicates the Surrealist origins of the 'as found' method of working. Quoting from Henderson's personal notes, Walsh writes: 'The chance of being in the right place at the right time to trap on film these moments in time and out of time, Henderson specifically articulated through the philosophy and vocabulary of Surrealism: "'Accident' – Let's have it in inverted commas, please. Accident the subtle prompter in the wings of unconscious – no friend to the BRASH – the coarsely confident or possibly? The VISUAL ENGINEER. Accident the great humbler . . . What we call SELECTIVE ACCIDENT to be good must function like the objet trouvé – a chance set of 'found' phenomena bringing about an order which you might ideally wished/invented to create from scratch. It is a question of RECOGNITION.'"¹⁵

'Found' – a concept linked to 'selection' and 'recognition' – is aimed at creating 'order ideally created from scratch'. Particularly in the paintings by North American artist Jackson Pollock the Smithsons and their partners recognised a way of working which made use of 'selective accident' to produce 'order from scratch'. Thus a photograph of Jackson Pollock hard at work on his 'action painting' was included in the *Parallel of Life and Art* exhibition. Addressing Pollock's approach to his work, Alison and Peter Smithson say: 'The image was discovered within the process of making the work. It was not prefigured but looked-for as a phenomenon within the process.'¹⁶

In the view of the Smithsons, this goes a step beyond the process that underlies the Surrealist *objet trouvé*. In the case of the *objet trouvé*, the object and its meaning undergo a transformation when put in a different context, such as Duchamp's famous, museological urinal. Pollock constructs a completely different object, not a material thing but a process. In the words of the Smithsons: 'In the "found-image" painting the first-making-in-the-mind is missing, except in the sense that the process itself is pre-thought.'¹⁷

Proceeding from the call for a new compositional technique, no matter how a-formal or anti-academic it may be, of decisive importance is the type of 'order ideally created from scratch' and the types of 'selection' and 'recognition' that play a role in the process. This is precisely where the various interpretations and historiographies diverge.

In addition to the 'pop' interpretation, a series of publications from recent years has created a link not only with the pre-war avant-garde and the Parisian world of art as it existed directly after the war, but also with post-war conditions in Great Britain itself.

Examples are the publications of Anne Massey and Victoria Walsh. Massey and Walsh also demonstrate that a background of individual wartime experiences is emphatically present in the selection of subjects and visual material: the moment of 'recognition'. During the war an adolescent Alison Smithson, for example, collected advertisements published in the magazines *Ladies' Home Journal* and *Woman's Home Companion*. Her interest in the medium of advertising required no prior cultural-theoretical analysis. Quite the opposite: analyses made within Independent Group discussions corresponded to her personal fascination and experience.¹⁸

As for the new compositional technique, the 'as found' concept and the appearance of a new or unsuspected 'order' behind the visual manifestation of reality represent a third important aspect: the relationship between the works of Henderson, Paolozzi and the Smithsons and those viewing, reading or using such works.

French/British architecture critic Irénée Scalbert uses one photograph from *The Parallel Between Life and Art* to arrive at a new and far-reaching interpretation of the purpose of the ICA exhibition.¹⁹ It is a photo of a typewriter, or at least of its separate parts. Scalbert notes that the picture of this collection of separate parts yields a transformation. The collection itself can no longer be read as a typewriter, as an entity. He says: 'It was no longer the signification of the whole which mattered, but that of the parts. These now lost to the manufacturer, drifted in a semantic field of their own, open to the musings of the observer. . . . Parts became pictograms of a language shorn of its syntax, whose grammar was not so much forgotten as it was waiting to be spontaneously invented by the observer.'²⁰

15

Ibid., p. 53.

16

Alison and Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990.

17

Ibid.

18

See Beatriz Colomina's interview with Peter Smithson, 'Friends of the Future', 2000, p. 11 (refer to Note 7).

19

Irénée Scalbert published two articles on the Smithsons and New Brutalism: 'Naar een vormeloze architectuur, het Huis van de Toekomst van A+P Smithson'/'Towards a Formless Architecture. The House of the Future by A+P Smithson', in: *Archis*, No. 9, 1999, pp. 34-47; and 'Parallel of Life and Art', in: *Daidalos*, No. 75, 'The Everyday', 2000, pp. 53-65.

20

Scalbert, 'Parallel of Life and Art', 2000.

De Frans/Britse architectuurcriticus Irénée Scalbert gebruikt één foto van *The Parallel Between Life and Art* om tot een vergaande, nieuwe interpretatie te komen van de opzet van de ICA-tentoonstelling.¹⁹ Het is een foto van een typemachine, althans van losse onderdelen ervan. Scalbert noteert dat de afbeelding van die verzameling losse onderdelen een transformatie oplevert. De verzameling zelf is niet langer te lezen als een typemachine, als één geheel. Hij zegt: 'Niet langer deed de betekenis van het geheel ertoe, maar die van de delen. Zij waren nu bevrijd van hun maker, dreven in een eigen semantische zee, open voor de overpeinzingen van de beschouwer. [...] Delen werden pictogrammen van een taal die was beroofd van haar syntaxis, en waarvan de grammatica niet eens zozeer was vergeten als wel wachtte op de spontane uitvinding ervan door de beschouwer.'²⁰

Scalberts kritiek concentreert zich vooral op de beroemd geworden uitspraak van Alison en Peter Smithson uit 1955: 'We see architecture as the direct result of a way of life.'²¹ Het werk van de Smithsons wordt echter tekortgedaan als dat tot deze uitspraak zou worden gereduceerd. Latere teksten van de Smithsons laten zien dat zij zelf het idee van 'as found' en de werkwijze die daarbij hoort, niet als een surrealistische 'architecture automatique' beschouwen, maar als een kritische, reflectieve methode (picking up, turning over and putting with), waarbij geprobeerd wordt afstand te nemen van enige professionele of academische vooringenomenheid, en waarbij in het (ontwerp)proces de te kiezen richting wordt ontwikkeld.

In 1956 werken Henderson, Paolozzi en de Smithsons nog een keer samen aan de installatie *Patio & Pavilion* voor de tentoonstelling *This Is Tomorrow*. Voor die installatie ontwerpen de Smithsons een omheining waarbinnen een schuur staat. Nigel Henderson en Eduardo Paolozzi kleden deze structuur als het ware aan met hun kunstwerken. Over deze samenwerking, het proces en de rol van de bezoeker/toeschouwer schrijven de Smithsons 34 jaar later: 'Onze installatie "Patio and Pavilion" was het antwoord op een zelfbedacht "programma" dat een definitieve formulering bood voor een andere houding ten aanzien van "samenwerking": het "aankleden" van een gebouw, zijn plek, middels de "kunst van bewoning". We namen stelling tegen de hebzuchtige samenleving op het moment dat haar ontwikkeling een aanvang nam, door in een "gite" een herinnering aan andere waarden en andere genoegens te bieden. De "kunst van 'as found'" werd duidelijk gemaakt door

middel van het doorzichtige paviljoendak dat was gemaakt om Nigels arrangement van "as found" te laten zien, middels de zandvloer van de patio die (uiteindelijk) was gekozen om de tegel-en-object-verzameling van Nigel en Eduardo te herbergen, en door de spiegelende, vermenigvuldigende muren die elke bezoeker opnamen als een bewoner. Het bewijs voor het volledige vertrouwen in onze samenwerking bestond eruit dat "Patio and Pavilion" werd gebouwd naar onze tekeningen en werd "bewoond" door Nigel en Eduardo terwijl wij afwezig waren, want wij waren aan het kamperen op weg naar CIAM in Dubrovnik.'²²

De 'architectuur' van *Patio & Pavilion* was opgezet/geconstrueerd vanuit de gedachte dat ze kon worden 'bekleed' met de 'kunst van bewoning'. Nigel en Eduardo 'bewoonden' in eerste instantie de installatie met hun kunstobjecten. Het resultaat was niet zozeer een 'architecture trouvée', maar een verzameling fragmenten, sporen van een 'proces'. De bezoeker werd op zijn beurt tot 'bewoner' getransformeerd door zijn spiegeling in de reflecterende delen van de omheining. En net als in het geval van de tentoonstelling *Parallel of Life and Art* moest de bezoeker/bewoner aan de hand van de gepresenteerde verzameling fragmenten een eigen reconstructie maken.

In het 'paviljoen' van *Patio & Pavilion* hing een levensgroot portret gemaakt door Henderson: *Head of a Man*. Wie het portret beter bekeek, zag dat het in feite om een (foto van een) collage ging. Onder verwijzing naar deze collage concludeert Victoria Walsh over Hendersons intenties met zijn werk: '[Het] weerstaat hardnekkig elke eenduidige lezing, terwijl het tegelijkertijd de beschouwer verleidt er één te vinden. De sleutel hiervoor ligt in Hendersons bewuste manipulatie van zijn toeschouwer, zijn publiek, in zijn onvermoeibare verlangen te plagen en behagen, te verhullen en onthullen.'

In zijn openingstekst voor *Parallel of Life and Art* gebruikt Henderson de term 'imaginary museums', een term die hij direct ontleent aan de Franse kunstcriticus

19

Irénée Scalbert publiceerde een tweetal artikelen over de Smithsons en New Brutalism: 'Naar een vormeloze architectuur. Het Huis van de Toekomst van A+P Smithson' / 'Towards a Formless Architecture. The House of the Future by A+P Smithson', in: *Archis*, nr. 9, 1999, pp. 34-47, en 'Parallel of Life and Art', in: *Daidalos*, nr. 75, 'The Everyday', 2000, pp. 53-65.

20

Scalbert, 'Parallel of Life and Art', 2000.

21

Alison en Peter Smithson, 'The New Brutalism', in: *Architectural Design*, januari 1955, p. 1. Overigens herformuleren de Smithsons deze uitspraak in *Without Rhetoric*: 'We see architecture as a direct statement of a way of life.' Alison en Peter Smithson, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Londen, 1973; Cambridge, 1974, p. 6.

22

Alison en Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990.

Scalbert largely aims his criticism at Alison and Peter Smithson's now-famous statement from 1955: 'We see architecture as the direct result of a way of life.'²¹ The Smithsons' work is wrongly discredited, however, when reduced to this statement. In later writings, the Smithsons show that they themselves did not see the 'as found' concept and the accompanying method of working as Surrealist 'architecture automatique', but as a critical, reflective method (picking up, turning over and putting with) in which an attempt is made to distance oneself from any professional or academic bias and in which the direction to be chosen is developed within the (design) process.

In 1956 Henderson, Paolozzi and the Smithsons again collaborate on an installation: *Patio & Pavilion*, which appeared at the *This Is Tomorrow* exhibition. The Smithsons designed a fenced-in shed for this installation. Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi clothed this structure, as it were, with their works of art. Looking back at the collaboration, the process and the role of the visitor/observer 34 years later, the Smithsons write: 'Our Patio and Pavilion answered a "programme" of our own making, offering a definitive statement of another attitude to "collaboration": the "dressing" of a building, its place, by the "art of inhabitation". We were taking position in the acquisitive society as it began its run, by offering in a *gîte* a reminder of other values, other pleasures. With the transparent roof of the pavilion made to display Nigel's arrangement of the "as found", the sand surface of the patio (ultimately) chosen to receive Nigel and Eduardo's tile and object arrangement, the reflective compounding walls to include every visitor as an inhabitant, the "art of the as found" was made manifest. The complete trust in our collaboration was proved by our Patio and Pavilion being built to our drawings and "inhabited" by Nigel and Eduardo in our absence, as we were camping on our way to CIAM at Dubrovnik.'²²

The 'architecture' of *Patio & Pavilion* was conceived/constructed with the idea in mind that it could be 'dressed' in the 'art of inhabitation'. Initially, Nigel and Eduardo 'inhabited' the installation with their art objects. Rather than an *architecture trouvée*, the result was a collection of fragments, the traces of a 'process'. The visitor, in turn, was transformed into an 'inhabitant', thanks to his mirrored image on the reflective parts of the enclosure. And as was the case at the *Parallel of Life and Art* exhibition, here, too, the visitor/inhabitant makes a personal reconstruction

based on the collection of fragments presented.

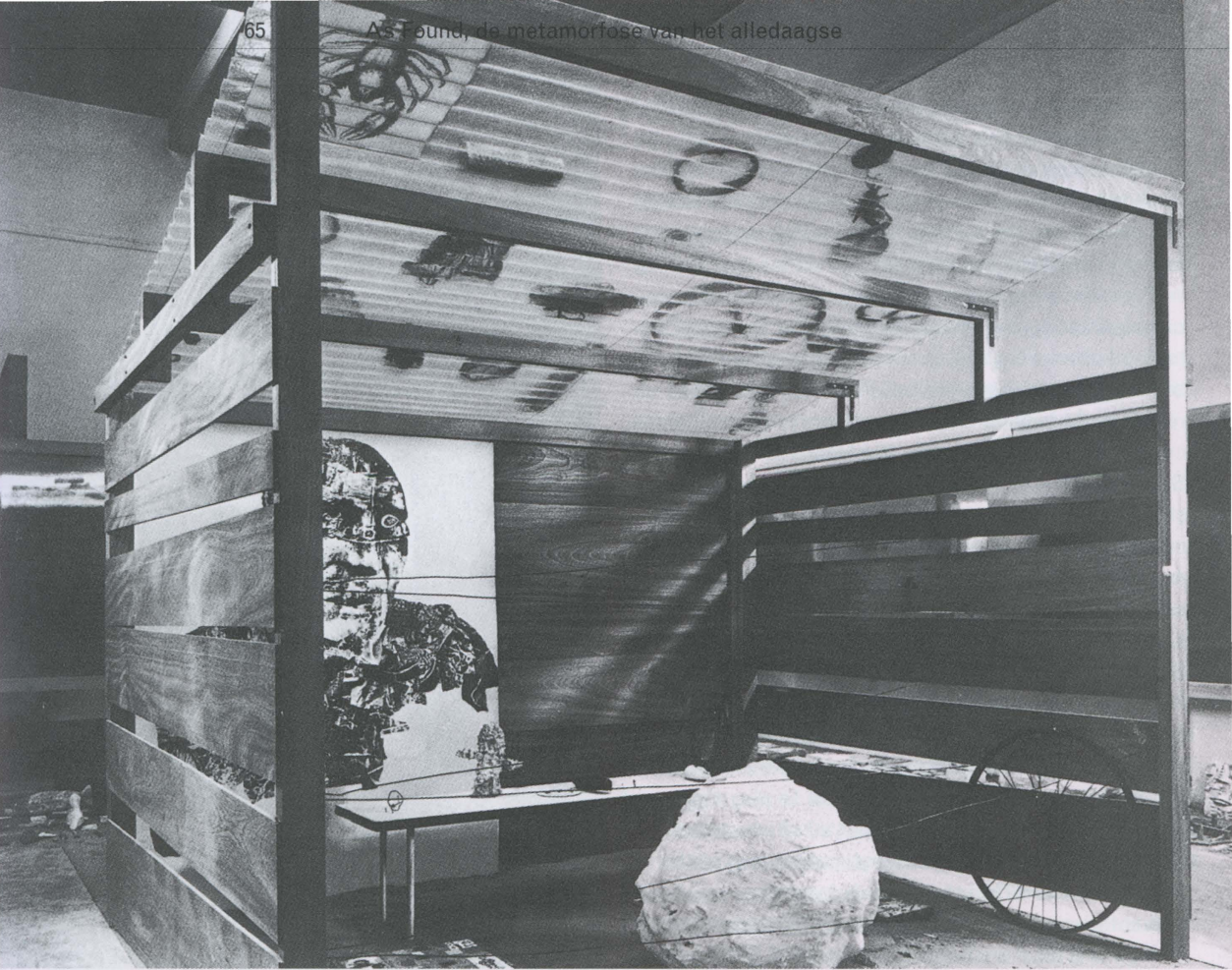
Hanging in the 'pavilion' of the *Patio & Pavilion* installation was a life-size portrait by Henderson: *Head of a Man*. A close look at the portrait revealed that it was actually a (photo of a) collage. Referring to this collage, Victoria Walsh has the following to say about Henderson's intentions: '[It] tenaciously resists any single reading, while simultaneously cajoling the spectator to find one. The clue to this lies in Henderson's conscious manipulation of his viewer, his audience, in his tireless desire to tease and please, conceal and reveal.'

In his introduction to *Parallel of Life and Art*, Henderson uses the term 'imaginary museums', which he borrowed directly from French art critic André Malraux and his 1947 publication *Le musée imaginaire*. The observation is key to a good understanding of the compositional method employed by Henderson, Paolozzi and the Smithsons. In *Le musée imaginaire*, Malraux describes how museums and the development of reproduction techniques are leading to a metamorphosis of the work of art. Removed from their original context, in which most works of art had a significance other than that of an art object, and displayed in museums, these objects are provided with a new context and thus with new functions and meanings. Reproduction techniques – gravure, as well as black-and-white and colour photography – carry an even greater implication: isolated works of art travel around the world as images. As a result, artists and students can assemble a completely private collection of pictures, which – together with memories of visits to museums, churches and cities renowned for their art – can constitute a new type of individual museum, in which the arts take on a new significance.²³

Henderson explains how *Parallel of Life and Art* resulted from juxtaposing the personal *musées imaginaires* of Paolozzi, the Smithsons and himself. In addition, the interest of the four transcends the world of art as presented by Malraux. They are also concerned about the technological innovations that generate a new image and understanding of the reality

21
Alison and Peter Smithson, 'The New Brutalism', in: *Architectural Design*, January 1955, p. 1. For that matter, the Smithsons reformulate this statement in *Without Rhetoric*: 'We see architecture as a direct statement of a way of life.' Alison and Peter Smithson, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, London, 1973; Cambridge, 1974, p. 6.

22
Alison and Peter Smithson, 'The "As Found" and the "Found"', 1990.
23
André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, 1947; English translation: 'Museum without Walls', in: André Malraux, *The Voices of Silence. Man and his Art*, New York, 1978, pp. 13-127. Also see Walsh, *Nigel Henderson*, 2001, pp. 92-95; and Scalbert, 'Parallel of Life and Art', 2000, p. 56.



Patio & Pavilion, installation by Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi and Alison and Peter Smithson for the exhibition *This Is Tomorrow*, 1956

Patio & Pavilion, installatie van Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi en Alison en Peter Smithson voor de tentoonstelling *This is Tomorrow*, 1956

André Malraux en diens publicatie *Le musée imaginaire* uit 1947. Het is een sleutelopmerking voor een goed begrip van de compositiewijze van Henderson, Paolozzi en de Smithsons. Malraux beschrijft in *Le musée imaginaire* hoe de musea en de ontwikkeling van reproductietechnieken tot een metamorfose van het kunstwerk leiden. Onthecht uit hun oorspronkelijke context, waarin de meeste kunstvoorwerpen een andere betekenis hadden dan als kunstobject, worden deze voorwerpen in de musea van een nieuwe context voorzien, en zo van een nieuwe functie en betekenis. De reproductietechnieken van de gravure, de zwartwit- en kleurenfotografie hebben een nog grotere implicatie: de kunstvoorwerpen reizen geïsoleerd als beeld over de hele wereld. Kunstenaars en studenten kunnen zo een geheel eigen verzameling beelden aanleggen, die tezamen met hun herinnering aan bezoeken van musea, kunststeden en kerken een nieuw soort, individueel museum constitueren: het imaginaire museum, waarin

de kunsten een nieuwe betekenis aannemen.²³

Henderson beschrijft hoe *Parallel of Life and Art* het resultaat is van het naast elkaar leggen van de persoonlijke *musées imaginaires* van hemzelf, Paolozzi en de Smithsons. Daarbij overstijgt de interesse van het viertal de wereld van de kunsten die Malraux beschrijft. Hun belangstelling geldt ook technologische vernieuwingen die een nieuw beeld en begrip van de ons omringende werkelijkheid genereren, zoals de microscopie en röntgenfotografie. Het is overigens moeilijk om het belang van Malraux' publicatie precies vast te stellen – in ieder geval was dit vrij aanzienlijk gezien het feit dat Malraux aanvankelijk was gevraagd de tentoonstelling te openen.²⁴

Vanuit de vraag naar de nieuwe, onvermoede 'orde'

²³

André Malraux, *Le musée imaginaire*, Parijs, 1947; Engelse vertaling: 'Museum without Walls', in: André Malraux, *The Voices of Silence. Man and his Art*, New York, 1978, pp. 13-127. Zie ook

Walsh, *Nigel Henderson*, 2001, pp. 92-95; en Scalbert, 'Parallel of Life and Art', 2000, p. 56.

²⁴

Walsh, *Nigel Henderson*, 2001, p. 95.

that surrounds us: inventions like microscopy and X-ray photography. It is difficult, for that matter, to establish with accuracy the importance of Malraux's publication – it must have been rather considerable in any case, given the fact that initially Malraux was asked to open the exhibition.²⁴

From the perspective of a demand for the new, unsuspected 'order' made visible by the 'as found' method of working and, in a more general sense, from that of a (cultural-)theoretical interrogation of the relationship between image and (everyday) reality, the collaboration of Henderson, Paolozzi and the Smithsons and their *Parallel of Life and Art* exhibition should be viewed – apart from Brutalist and Pop Art interpretations – from the standpoint of Malraux's *musée imaginaire* concept; that is, as a new, construed context in which collected images assume a new significance and undergo a metamorphosis. As Scalbert has already pointed out, the collection of *Parallel of Life and Art* 'reads' as fragments of a language, an order, that can be discovered only through the visitor's personal interpretation of the exhibition. The exhibition encourages the visitor to play a game of associations between images, not all of which are equally recognisable. To that end, positioning of the visual material differs completely from the presentation of a normal exhibition: the visitor finds himself in a total environment, as it were, filled with images hung very close together and distributed throughout the entire space, quite literally from floor to ceiling. Original images are enlarged or even reduced in size, moreover, and each has been photographed and subsequently reproduced using precisely the same technique to further stimulate the game of association and recognition. The final result finds the visitor creating his own process of 'picking up, turning over and putting with'; the visitor himself becomes rather like a Jackson Pollock, whose photograph hangs somewhere in the space, busily occupied in an effort to draw from the chaos a new, temporary and personal sense of order.

Henderson's introductory words again clarify the objectives of the exhibition: 'We should like to bring about a situation in which people felt like undergoing a strong visual experience, without too much reliance on intellectual handrails for their support. And we value the fact that their experience will necessarily differ from our own, being ground in a different soil. It might be truer of this exhibition than of many to say that you can get out of it exactly what you put into it.'²⁵



Exhibition installation *Parallel of Life and Art*, 1953

Although the visual (Banham's 'Image') is of essence to the exhibition and appears again in this quotation, it is tied directly to a personal undergoing and experience of the exhibition. *Parallel of Life and Art* is construed, quite emphatically, as a process, a situation for undergoing and (re)constructing an experience – four years before Guy Debord's *Rapport sur la construction des situations* and ten years after Jean-Paul Sartre's *L'être et le néant*, the latter of which gave birth to Sartre's concept of 'situation'.

Translation, *InOtherWords*, Donna de Vries-Hermansader

²⁴ Walsh, Nigel Henderson, 2001, p. 95.

²⁵ Ibid., p. 103.



Tentoonstellingsinstallatie *Parallel of Life and Art*, 1953

die zichtbaar wordt in de 'as found'-werkwijze, en in meer algemene zin vanuit een (cultuur)theoretische vraagstelling naar de verhouding tussen beeld en (alledaagse) werkelijkheid, is het noodzakelijk om – naast de Brutalistische interpretaties en die van de Pop Art – de samenwerking van Henderson, Paolozzi en de Smithsons en hun tentoonstelling *Parallel of Life and Art* te bezien vanuit het idee van Malraux' 'musée imaginaire', dat wil zeggen als een nieuwe, geconstrueerde context, waarin de verzamelde beelden een nieuwe betekenis aannemen en een metamorfose ondergaan. Zoals Scalbert al beschreef 'leest' de verzameling van *Parallel of Life and Art* als fragmenten van een taal, een orde, die alleen middels een eigen interpretatie van de bezoeker van de tentoonstelling kan worden uitgevonden. De tentoonstelling probeert de bezoeker aan te zetten tot een spel van associaties tussen de beelden, waarvan de een beter herkenbaar is dan de andere. Daartoe is de wijze van ophangen van de beelden geheel anders dan een gebruikelijke

tentoonstellingspresentatie: de bezoeker bevindt zich als het ware in een totaalomgeving, met beelden dicht bij elkaar opgehangen, verspreid door de hele ruimte, van aan het plafond tot direct op de vloer geplaatst. Verder zijn de originele beelden vergroot of juist verkleind, en ze zijn alle eerst gefotografeerd en vervolgens op eenzelfde manier gereproduceerd om het spel van associatie en herkenning verder uit te lokken. Het eindresultaat is dat de bezoeker zijn eigen proces van 'picking up, turning over and putting with' construeert, de bezoeker wordt zelf een soort Jackson Pollock, die ergens in de ruimte met een foto hangt, druk in de weer om uit de chaos een nieuwe, tijdelijke en persoonlijke orde tevoorschijn te halen.

Hendersons openingstekst maakt nogmaals de intenties van de tentoonstelling duidelijk: 'Wij willen graag een situatie creëren waarin mensen het gevoel hebben een sterke visuele ervaring te ondergaan, zonder te veel te vertrouwen op intellectuele handvaten ter ondersteuning. En we waarderen het feit dat hun ervaring noodzakelijkerwijs verschilt van de onze, omdat ze is gefundeerd in een andere grond. Meer dan van enige andere tentoonstelling kan van deze worden gezegd dat je er precies uit krijgt wat je erin stopt.'²⁵

En hoewel het visuele (Banhams 'Image') belangrijk is in de tentoonstelling en door Henderson in dit citaat ook weer wordt genoemd, wordt het direct verbonden met een persoonlijk ondergaan en ervaren van de tentoonstelling. *Parallel of Life and Art* is nadrukkelijk geconstrueerd als een proces, een situatie voor het ondergaan en (re)construeren van een ervaring – vier jaar vóór Guy Debords *Rapport sur la construction des situations*, tien jaar na Jean-Paul Sartres *L'être et le néant*, waarin diens concept van 'situation' verschijnt.